

Arte em trânsito:

arte postal no cotejo entre
intimidade e esfera pública

Caroline Saut Schroeder

É historiadora e crítica de arte. Graduada em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP e Design Gráfico pela UFPR, possui Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea pela EMBAP e Mestrado em Artes Visuais – Teoria, Crítica e História da Arte pela ECA/USP. Como bolsista da CAPES, pesquisou o boicote de artistas e críticos à X Bienal de São Paulo (1969) decorrente da repressão e censura imposta pelo regime militar.

Resumo. Tensões entre intimidade e esfera pública percorreram a modernidade para desembocarem, não menos retesadas, nos movimentos de vanguarda. Certas relações volúveis entre as duas instâncias subsistem ainda incômodas na arte contemporânea. Considerando a importância do conflito de forças na sensível dicotomia intimidade/esfera pública, esse artigo pretende retomar a análise da condição específica do cartão postal nas poéticas artísticas de vanguarda. Sendo um instrumento de mensagem pessoal transitando no mundo da comunicação de massa, o postal é ambíguo por si só, e se tornou essencial nas estratégias da *mail art* (arte postal, *arte correo*) nos anos 1960/70.

Palavras-chave. arte postal, vanguardas, intimidade, esfera pública.

Art in transit: Mail Art between privacy and public sphere

Abstract. Tensions between intimacy and public sphere crossed modernity to culminate no less tensed in avant-garde movements. Certain volatile relations between the two instances remain uncomfortable in contemporary art. Considering the importance of the conflict of forces at the sensitive dichotomy intimacy/public sphere, this essay retakes the analysis of the specific condition of the postcard into the artistic avant-garde poetics. Being an instrument of personal message passing through the world of mass communication, the postcard is ambiguous by itself, and became essential for the strategies of mail art (*arte postal*, *arte correo*) in the 1960/70s.

Keywords. mail art, avant-garde, intimacy, public sphere.



Para uma investigação da relação difusa entre privado e público na arte postal, propõe-se como ponto de partida, o entendimento destes conceitos e de como eles se transformaram na modernidade. A delimitação moderna dos termos é problemática desde a origem, pois não compreende a constante interação entre os campos opostos:

O processo de construção e de segmentação entre público/privado carrega na sua trajetória inter-relações desenvolvidas através de um discurso legitimador que vem atrelado desde a origem a um ocultamento de toda uma tensão e indefinição entre esses aspectos. (MATOS, 2002, p. 39).

Público e privado são elementos constitutivos da mesma trama histórica, de seus fluxos permanentes, em constante transformação e reconstrução.

Segundo Richard Sennet (1988, p. 117), “a sociedade era uma molécula; compunha-se, em parte, de uma expressão a uma distância consciente e arquitetada com relação às circunstâncias pessoais, [...] de uma auto-expressão que era ‘impessoal’, como a palavra é entendida hoje”. A dissociação entre público e privado, de acordo com Jürgen Habermas, teria se delineado no século XVIII com o esfacelamento dos poderes feudais. A partir de então, teria emergido uma “esfera pública burguesa”, esclarecida e politizada, que se contrapunha ao Estado (HABERMAS, 1962).

Contudo, para Georges Duby, as primeiras noções de *privacidade* teriam se formado no século XIX com a junção das ideias de *privado* e *indivíduo*, opondo-se à autoridade do Estado. Com o passar do tempo, o espaço privado foi se tornando cada vez mais intimista. Para Duby o *privado* define-se como “uma zona de imunidade oferecida ao recolhimento, onde todos podemos abandonar as armas e as defesas das quais convêm nos munir ao nos arriscarmos no espaço público”. (MATOS, 2002, p. 38) Em um sentido mais amplo, Maria Hermínia Almeida (1998, p. 327) posiciona a noção de privado no âmbito da sociedade civil:

[...] as atitudes, atividades, relações, instituições e formas de organização não voltadas para o sistema político, ou, mais especificamente, não orientadas para influenciar, conquistar ou exercer o governo. Assim, fazem parte do universo privado: a família, o círculo de amizades, as relações amorosas, a experiência religiosa ou mística, o trabalho, o estudo, o lazer, o entretenimento e a fruição da cultura.

Já no dicionário Houaiss (2009), *privado* está descrito sucintamente como “o que é pessoal e não expresso em público”. Nesse caso, tem o mesmo sentido de “intimidade”, “aquilo que é extremamente pessoal, que diz respeito aos atos,



sentimentos ou pensamentos mais íntimos de alguém”. Em contrapartida, a esfera pública se refere ao espaço que está acessível e à vista de todos. É caracterizada pelo ambiente em que atua o poder do Estado, os sistemas criados para a coletividade (comunicação, transportes etc.) e as Instituições. A coisa pública estaria à mostra, exposta e aberta para o povo. Ainda no Houaiss (2009), *público* é algo relativo ou pertencente a um povo, a uma coletividade, e/ou aquilo que pertence ao governo de um país, Estado, cidade etc.

Considerando as ideias analisadas, compreende-se como pertencentes à esfera pública as instituições oficiais da arte, museus e espaços culturais, o sistema tradicional da arte, salões, exposições, feiras, ou seja, as estruturas que oferecem uma dimensão pública ao privado, que servem de ponte entre a produção artística e o povo. Público é também a coletividade humana, ou seja, o conjunto diversificado de espectadores, fruidores da arte. Já o privado diz respeito à produção artística e às questões íntimas que o artista emprega no seu trabalho. O íntimo diz respeito a aquilo “que se passa nos recônditos da mente, do espírito”, e que de alguma forma deixa-se transparecer na produção artística. O privado também está ligado ao tempo e espaço da criação e produção do trabalho de arte.

Segundo Antoine Prost (1992, p. 15), “não existe uma vida privada de limites definidos para sempre, e sim um recorte variável da atividade humana entre a esfera privada e a esfera pública”. Nesse caso, o recorte que aqui se deseja é especificamente essa arte que transita pelo correio ou se apropria de elementos desse sistema, sobretudo nas décadas de 1960/70, incorporando o campo de forças proveniente da dinâmica social.

No período em questão, uma revolução cultural atingia tanto a intimidade, isto é, a casa e a família, quanto a esfera pública. “A crise da família estava relacionada com mudanças dramáticas nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação. Eram tanto oficiais quanto não oficiais, coincidindo com as décadas de 1960 e 1970”. (HOBBSAWN, 1995, p. 316) O divórcio, o homossexualismo e o sexo antes do casamento, antes tidos com tabus, passaram nesses anos por um processo de aceitação.

O momento era de liberação e contestação. Manifestações de protesto irrompiam em vários lugares do mundo: da Primavera de Praga às barricadas de Paris, do Festival de Woodstock às passeatas estudantis do Rio de Janeiro. Os desejos privados afloravam em manifestações públicas, como nos cartazes de maio de 1968 em Paris, “É proibido proibir” ou “Tomo meus desejos por



realidade, pois acredito na realidade dos meus desejos”. Segundo Eric Hobsbawm (1995, p. 325):

Ao contrário das primeiras aparências, estas não eram declarações políticas de princípios no sentido tradicional – mesmo no sentido estreito de visar à abolição de leis repressivas. Não era esse o objetivo. Eram anúncios públicos de sentimentos e desejos privados.

Mesmo quando os desejos íntimos transpareciam em manifestações públicas, a essência era subjetiva. Outro slogan revelador da época pode ser encontrado nas reivindicações feministas: “O pessoal é público”. Liberação social e pessoal, sexo e drogas, pareciam ser as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais de família, da lei e das convenções.

No campo das artes plásticas a situação não era menos inquieta. A expansão da cultura americana havia disseminado o expressionismo abstrato como paradigma de modernidade e liberdade. O dito *Alto Modernismo* dominava todo um circuito defendendo a autonomia da arte e celebrando o isolamento social do artista. Diante do *status quo* engessado, proliferaram manifestações vanguardistas empenhadas em rever as questões da arte.

O que se passou, por toda parte, foi menos uma questão de vanguardas originais inspirando uma nova geração, do que a iniciativa dessa geração de construir suas próprias posturas críticas diante de um modernismo triunfante (e de um capitalismo consumista triunfante), redescobrimo, nesse processo, os seus antecedentes. (WOOD, 2002, p. 17).

É nesse contexto que um grupo de artistas assume uma atitude anárquica e inovadora dando forma ao *fluxus*, movimento que vai revolucionar o uso do documento postal. Muito embora a *mail art* tenha se afirmado como poderosa estratégia artística nos anos de 1960, abrindo caminho para a arte conceitual, os elementos do correio já habitavam o campo da arte desde as vanguardas históricas. Foram alguns artistas do começo do século XX os primeiros a tomar posse do postal e de seu caráter ambíguo para potencializar propostas que traziam as tensões entre intimidade e esfera pública.

Kazimir Malevich produziu imagens litográficas para postais com temas patriotas no começo do século. Segundo Amy Dempsey (2003, p. 103), o artista afirmava que “a criação e a recepção da arte eram atividades espirituais independentes, divorciadas de quaisquer conceitos relativos a objetivos políticos, utilitários ou sociais”. Contraditoriamente, sua posição política transpareceu, quando, junto com outros artistas de vanguarda, apoiou a produção de uma coleção de cartões-postais temáticos. As imagens criadas pelo artista continham



características da tradicional xilogravura russa. Sem preocupações com a autonomia e com a reprodutibilidade da imagem, os postais serviram como difusores de uma mensagem ideológica (Fig. 1).

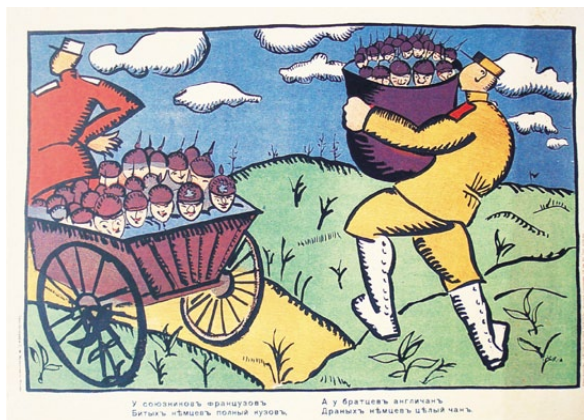


Fig. 1 - Kazimir Malevich: *The French Allies*, 1914, litografia.

Fonte: <http://dallasmuseumofart.org:9090/emuseum/media/view/Objects/4200481/50977?t:state:flow=ff300320-8a72-44ee-9508-f786a5a7883f>.

Alguns artistas ligados ao movimento futurista também fizeram interferências ou produziram seus próprios cartões postais com conteúdo político. Um postal enviado à Filippo Marinetti por Giacomo Balla refletia o ambiente de militância em que o movimento italiano se encontrava. Na composição gráfica da peça aparecem os nomes dos artistas futuristas estampados em cima das cores da bandeira italiana. Na época, Marinetti também denunciava a simpatia por um nacionalismo revolucionário: “O futurismo na guerra, a vanguarda boêmia disposta a tudo, ágil, vibrante, solta; o poder alegre de um rapaz de vinte anos que joga uma bomba assobiando uma canção de teatro de revista” (HUMPHREYS, 2002, p. 71).

O postal pode ser encontrado também nas manifestações dadá, cujas ideias nasceram com a descrença na *civilização* durante e após a Primeira Guerra. “Suas iniciativas eram intencionalmente íntimas e de pequeno porte” (DEMPSEY, 2003, p. 115). Diante da falência dos valores estabelecidos esses artistas se voltaram contra as instituições políticas e sociais e também contra o *stablishment* da arte. Reuniam-se para expressar a indignação, destruir o antigo para dar lugar ao novo.

Marcel Duchamp, no conjunto de quatro postais *Rendez-vous Du Dimanche 6 Février 1916 à 1h ¾ heures après-midi*, utilizou uma máquina fotográfica recém-



comprada para digitar um texto desconexo na parte de trás. Na parte da frente constava o título que se referia ao dia e hora de uma reunião. Porém não havia dados sobre o local. A arte se dava em qualquer lugar, no tempo. Ela ocorria na ação e não como produto. Os postais foram enviados aos seus mecenas Sr. e Sra. Walter C. Arenberg. Em outra situação, Duchamp remeteu um postal à amiga Katherine Dreier. Na peça, uma fotomontagem, o artista parece ter incorporado sua própria imagem à cena fotográfica (Fig. 2).

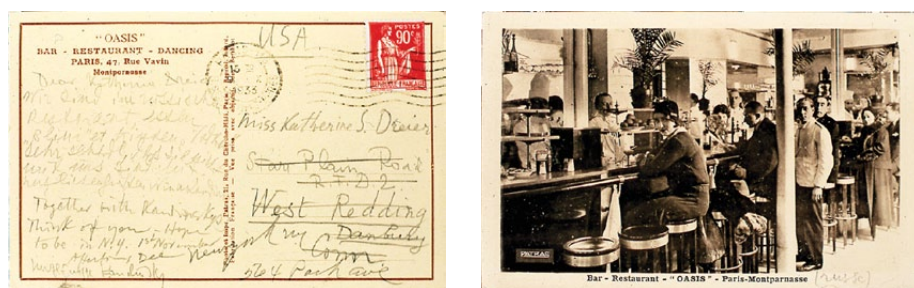


Fig. 2 - Marcel Duchamp: cartão postal para Katherine Dreier, 1933. Fonte: Wolf, 2000.

Artistas da *Pop Art* também exploraram as peças do correio nos trabalhos que se aproximavam dos signos, da comunicação de massa e do consumismo. O uso de um estilo figurativo e uma iconografia comercial alcançava a comunicação direta com o público familiarizado com as revistas populares. “O grupo rejeitava a dificuldade misteriosa de grande parte da arte moderna anterior, assim como a crença de que arte e vida eram esferas separadas da experiência com pouco ou nenhum ponto de contato” (McCarthy, 2002, p. 8).

No final da década de 1940, Eduardo Paolozzi inseriu um postal na colagem *Eu era o brinquedo de um ricoço*. O trabalho mostra em destaque a capa da revista *Intimate Confessions* trazendo à tona a sexualidade permissiva do pós-guerra. O cartão-postal festeja os bombardeios americanos evidenciando o corpo feminino como produto no mundo militarizado (Fig. 3).

Apesar de vários artistas terem se apropriado das peças de comunicação em suas propostas anteriormente, foi mesmo a atitude do *fluxus* que subverteu radicalmente o uso do postal, assim como do próprio sistema do correio. Próximo das manifestações dadás, o grupo almejava uma *arte total* para transgredir os limites estéticos combinando arte visual, música, poesia e mídia eletrônica em eventos e *happenings*. Grande parte das propostas envolvia a colaboração de outros artistas



ou de espectadores. “A obra de Fluxus foi do absurdo ao mundano, passando pelo violento, e incorporando muitas vezes elementos da crítica sociopolítica, com a finalidade de ridicularizar as pretensões do mundo da arte e fortalecer o espectador e o artista”. (DEMPSEY, 2003, p. 229).



Fig. 3 - Eduardo Paolozzi: *Eu era o brinquedo de um ricoço*, 1947, colagem montada sobre cartão, 35,9 x 23,8 cm. Fonte: McCarthy, 2002.

Ativistas anárquicos e utópicos radicais, os artistas fluxus buscavam uma arte simples, anti-intelectual e a lançavam contra a normalidade da vida, sondando os reflexos condicionados da sociedade. Para tanto, se apropriaram de mecanismos públicos como o do correio, sem qualquer preocupação com a legitimação da arte no circuito tradicional. Antes, se orientavam pelas bordas, alcançando diretamente o público.

Ray Johnson adotou o termo *The New York Correspondence School* para identificar as propostas artísticas que circulavam pelo correio. Edward M. Plunkett (1977) explicou a razão do nome:

[...] o Expressionismo Abstrato ou Action Painting era na época muitas vezes identificado como “The New York School” então eu simplesmente inseri “Correspondence” no termo. Esse nome pegou, apesar do fato de Ray preferir soletrar “correspondance” e escolher pôr fim ao termo em 1973 com uma carta para a coluna obituária do *The New York Times* – uma carta de óbito. Mas o termo e o conceito têm persistido e expandido, primeiro para a costa oeste e Canadá, e finalmente internacionalmente e intercontinentalmente.



Na década de 1950, Johnson começou a enviar cartas e desenhos com presentes ou instruções para artistas e celebridades. Desenhos reproduzidos, colagens de formas divertidas. Algumas peças eram feitas especificamente para o receptor, outras eram designadas para serem remetidas adiante fazendo um trajeto em cadeia. Não havia preocupação com a reprodutibilidade da imagem, enviar originais ou reproduções era indiferente. A prática também inviabilizava qualquer tipo de mercado, o sistema funcionava com trocas, brincadeiras, jogos ou presentes. Sendo assim, a proposta artística, embora intimista, só acontecia na dimensão pública do correio. Johnson criou seu próprio circuito e seu próprio público.



Fig. 4 - Joseph Beuys: *A morte e a menina*, 1957, nanquim e aquarela, 17,6 x 25,2 cm.

Fonte: Borer, 2001.

Na Alemanha, Joseph Beuys utilizou um envelope pardo como suporte para um desenho. Um envelope comum de arquivo, daqueles que existem em milhares, foi singularizado pelo artista. O carimbo de Auschwitz sugere a leitura da obra que leva o título *A morte e a menina*. (Fig. 4). Entre 1968 e 1974, Beuys personalizou uma série de postais com imagens populares carimbando sua assinatura ou interferindo com sua própria imagem. Dessa forma, pretendia inspirar o público a pensar, agir e se comunicar criativamente. A arte estaria então, integrada à vida cotidiana.

As manifestações conceituais do final dos anos 1960 utilizaram extensivamente o sistema postal em suas propostas artísticas.

A arte conceitual cresceu num espaço criado pela vanguarda, e o utilizou para estruturar uma crítica aos pressupostos do modernismo artístico, em particular ao seu foco exclusivamente dirigido ao estético e às reivindicações de autonomia da arte. (WOOD, 2002, p. 28).





Fig. 5 - On Kawara: *I got up at*, 1968.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.228a-pp>.

Muitos dos primeiros artistas se preocuparam essencialmente com a linguagem, na década de 1970 o campo de atuação se ampliou agregando novas questões como fenômenos naturais, o poder de transformação da vida e da arte, e a crítica às estruturas de poder da arte e da sociedade. O apelo às faculdades intelectuais do espectador era reivindicação de grande parte das propostas.

On Kawara realizou *I got up at*, uma ação contínua com duração de quatro meses através do correio. Considerada sua obra mais pessoal e intimista, todos os dias o artista enviava postais fotográficos para dois amigos ou conhecidos com o carimbo do horário em que acordava. A natureza repetitiva do gesto era contrastada pelos intervalos excessivamente irregulares entre as ações. No intervalo entre um envio e outro, o artista passeava pela cidade de New York. As imagens da frente dos postais populares mostram vistas de pontos turísticos da



cidade enquanto o verso registra os dados da ação sucessiva. Com economia de significados, Kawara criou uma complexa mediação entre tempo, existência, arte e cotidiano (Fig. 5).

Hannah Wilke produziu trabalhos que unem postais a outros elementos. A peça de comunicação recebeu pequenas esculturas na forma do sexo feminino feitas de goma de mascar. A conotação sexual do trabalho foi reforçada pelo postal. “As conchas sensualmente dobradas são existenciais, tratando da importância do erotismo como uma energia que deve penetrar a vida individual... [...] Elas lidam com a reprodutibilidade da vida, mas não, no entanto, como glorificação da pureza anatômica” (FRUEH, 1989).

Vivendo em um país devastado pelo *apartheid*, Malcolm Payne questionou o preconceito racial na África do Sul por meio dos cartões postais. Preocupado com as noções de pós-colonialismo, trouxe para reflexão as leituras estereotipadas da África e a cultura como instrumento ideológico.

Depois da construção do muro de Berlim na Alemanha Oriental, o conceitualismo e particularmente a *mail art* desenvolveram-se dentro de uma rede informal. Como sugere Cristina Freire (2006, p. 137):

[...] não por acaso, é relevante o lugar da América Latina e dos países do Leste Europeu neste circuito aberto, sobretudo nesse momento. A abertura da rede de arte postal, pela sua capacidade inerente de furar bloqueios é inversamente proporcional ao fechamento político e ideológico nesses países.

No projeto *Nature is life – Save it*, Joseph W. Hoebler enviou sementes de flores para serem plantadas ao redor do mundo. Robert Rehfeldt utilizou-se da arte postal para evitar o isolamento em Berlim e fazer contatos internacionais. O artista fazia uso de diversas línguas, como inglês, polonês, francês e espanhol para superar as barreiras da comunicação. Nessa investigação da linguagem, costumava juntar palavras para criar novos itens. Por exemplo, *art* e *contact* transformaram-se em *contart*; termo que foi estampado e difundido por meio de postais, cartas, cartazes e convites.

Percebe-se, nas propostas conceituais da América Latina, a acentuada veia política, em parte explicada pelo momento conturbado em que a região se encontrava. Ditadura militar, repressão, exílios, prisões e mortes. Mari Carmem Ramírez (1999, p. 57) afirma que “artistas [...] apropriaram-se da existente estrutura de mídia de massa – na forma de notícias de jornal, *billboards*, televisão, e



outros meios tecnológicos de comunicação – para produzir um trabalho em que o meio se torna, na verdade, a mensagem”.

Na Colômbia, o sistema do correio foi usado por Jonier Marím. No Uruguai, Clemente Padín se tornou o grande propagador da prática artística via correio. Na Argentina, artistas utilizaram os mecanismos de produção e transmissão de informações atingindo o público popular. A frase “hoje a arte é uma prisão” foi impressa em postais pelo argentino Horácio Zabala como forma de protesto contra o aprisionamento dos artistas uruguaios Clemente Padín e Jorge Caraballo em 1977.



Fig. 6 - Anna Bella Geiger: *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*, 1976-77, série de 18 cartões postais.
Fonte: Jaremtchuk, 2007.

No Brasil, Cildo Meireles atuou no interior de sistemas estabelecidos com *Inserções em Circuitos ideológicos*. O correio e seus elementos, porém, fizeram parte das propostas de outros artistas brasileiros das décadas de 1960/70. Destaca-se *Brasil Nativo/ Brasil Alienígena*, de Anna Bella Geiger (Fig. 6). A série de 18 cartões-postais questiona a situação limite do imigrante. Discute a impossibilidade de identificação com o brasileiro *legítimo*, o índio, símbolo nacional festejado em tempos de ditadura. Regina Silveira interferiu em postais populares que traziam símbolos e imagens estereotipadas do Brasil. Essas intervenções foram agrupadas em publicações que refletem sobre o poder, a burocracia e as construções ideológicas (Fig. 7).

Paulo Bruscky fez alguns dos experimentos mais radicais. O artista alterou a estrutura de funcionamento do sistema postal, subverteu a ordem remetente-



destinatário, criou carimbos, selos e demais adereços. Em *Sem destino*, Bruscky imprimiu o termo “sem destino” no espaço do destinatário em vários envelopes. Já no espaço do remetente, acrescentou seu próprio endereço. Esses envelopes, já selados, foram enviados para várias cidades do Brasil e do exterior dentro de envelopes comuns. Ao recebê-los, os destinatários se comprometiam em depositar os envelopes “sem destino” na caixa coletora do correio. Como o sistema não identificava o destinatário, as correspondências voltavam para o remetente, ou seja, o próprio artista. Suas peças postais percorreram diversos países criando uma rede internacional.



Fig. 7 - Regina Silveira: Postal com intervenção em serigrafia da série *Brazil Today*, 1977.
Fonte: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio9/daniela_maura_ribeiro.pdf.

Além de inaugurar circuitos alternativos de arte, desmaterializar o objeto para enfatizar o processo, a arte postal provocou o debate sobre a função de preservação dos museus. Como guardar os produtos da Arte Postal? Como apresentá-las ao público? O Museu aproximou-se do arquivo:

[...] a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz, quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p. 29).

A forma de guardar essas peças-fragmentos de processos artísticos define a sua relevância na dimensão pública da Instituição. Apresentar um conjunto de peças da arte postal no momento sincrônico da exposição museológica aniquila uma condição inerente da sua existência como arte, o tempo lento e fragmentado da ação em circuito.



O cartão postal é por si só elemento ambíguo, traz consigo aspectos da vida pública e da vida privada. De um lado, imagem pública e massiva, do outro, mensagem singular e privada. Essa característica obscura transformou o objeto em elemento atraente para os artistas de vanguarda que problematizaram a dinâmica social. Muitas das propostas traziam questões de anseio íntimo que exploravam as possibilidades semânticas intrínsecas à peça de comunicação e ao circuito do qual fazia parte. Ao cair na rede lenta do correio, as propostas artísticas não ficavam expostas à dimensão pública, eram antes incorporadas a ela. Dessa forma, a arte transitava nos mecanismos da vida coletiva no sentido contrário, rejeitando o gesto irreflexivo que movia o cotidiano.

Referências

- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares; WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau-de-Arara: O cotidiano da oposição da classe média ao regime militar. In: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de rquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: 2006.
- FRUEH, Joanna. *Hannah Wilke: a retrospective*. University of Missouri Press, 1989.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.



- HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2007.
- JUDT, Tony. *Pós-Guerra: uma História da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. 'Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980. In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PLAZA, Julio. Mail Art: arte em sincronia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.) *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- PLUNKETT, Edward M. Edward M. Plunkett: The New York Correspondence School. *Art Journal*, spring, 1977. Disponível em: <http://www.artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html>. Acesso em 20 fev. 2012.
- PROST, Antoine. Fronteira e espaços do privado. In: *História da vida privada: da primeira guerra aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- WOLF, Hans. Delay in Delivery: a post card sent by Duchamp in 1933. *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol.1, issue 2, may 2000. Disponível em: http://www.toutfait.com/issues/issue_2/News/wolf.html. Acesso em: 15 de jan. de 2011.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. *Arx*, São Paulo, ano 2, n.3, p. 10-21, 2004.

Artigo recebido em fevereiro de 2012. Aprovado em outubro de 2012.

